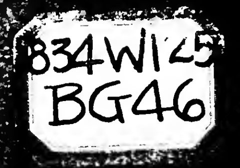



SIEGFRIED WAGNER
VON
C. FR. GLASENAPP

DAS THEATER BD. XVI
SIEGFRIED WAGNER
VON C. FR. GLASENAPP

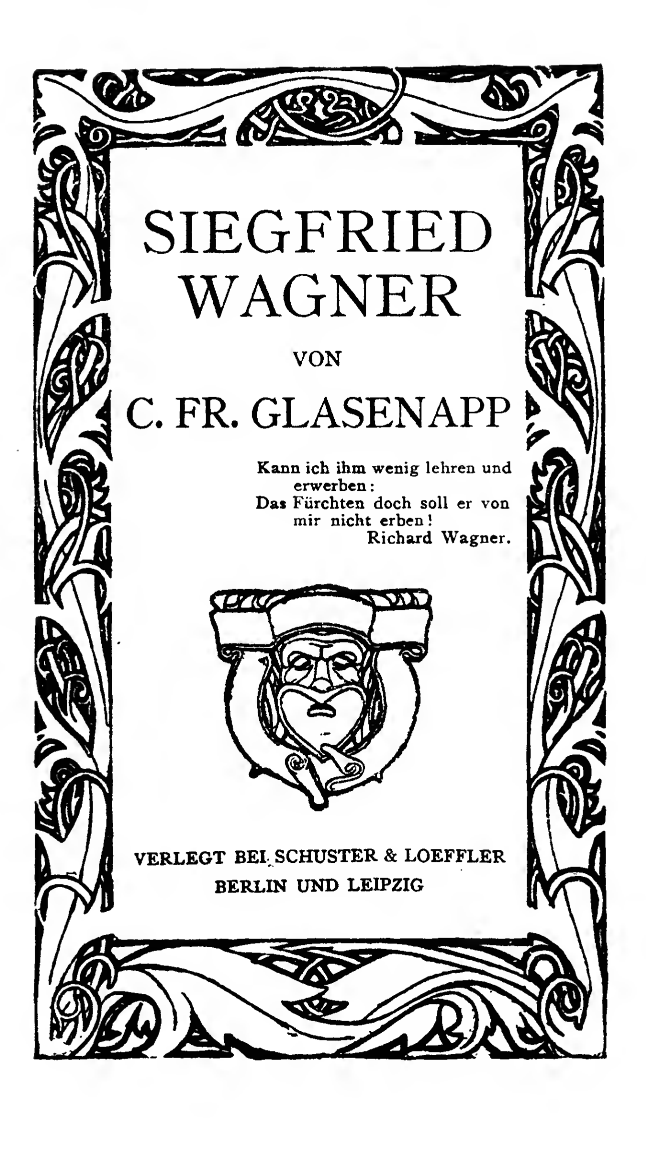
DAS THEATER

EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEEN
HERAUSGEGEBEN VON DR. CARL HAGEMANN
MIT BUCHSCHMUCK GEZIERT VON E. M. LILIEN

Bisher erschienen:

Bd.		
I.	Der grosse Schröder	von Prf. B. Litzmann
II.	Bayreuth	von Prf. W. Golther
III.	Josef Kainz	von Ferd. Gregori
IV.	Albert Niemann	von Prf. R. Sternfeld
V.	Das Burgtheater	von Dr. Rud. Lothar
VI.	Adalbert Matkowsky	von Philipp Stein
VII.	Wilhelmine Schröder-Devrient	von Dr. C. Hagemann
VIII.	Sonnenthal	von Dr. Rud. Lothar
IX.	Die Meininger	von Karl Grube
X.	Iffland	von Dr. E. A. Regener
XI.	Das Cabaret	von Dr. H. H. Ewers
XII.	Goethe als Theaterleiter	von Philipp Stein
XIII.	Mitterwurzer	von Dr. J. J. David
XIV.	Das Théatre français	von Moeller van der Bruck
XV.	Die Schaubühne der Zukunft	von Georg Fuchs
XVI.	Siegfried Wagner	von C. Fr. Glasenapp
XVII.	Aufgaben des modernen Theaters	von Dr. C. Hagemann

Jeder Band elegant kartoniert M. 1.50
Jeder Band in echt Leder geb. M. 2.50



SIEGFRIED WAGNER

VON

C. FR. GLASENAPP

Kann ich ihm wenig lehren und erwerben:
Das Fürchten doch soll er von mir nicht erben!
Richard Wagner.

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG



I.

Siegfried Wagner und die „Wagnerianer der alten Schule“. — Die Isolierung Bayreuths an sich kein gewollter und beabsichtigter Zustand. — Epigonentum und wirkliche künstlerische Aufgaben. — „Kinder schafft Neues, und abermals Neues!“

Als i. J. 1865 ein Münchener Schriftsteller (J. B. Allfeld), als weißer Rabe in der damaligen Kritik, in einer Broschüre für den allgemein verlästerten „Tristan“ Partei ergriff, durfte er des Einwurfs der Gegner gewärtig sein: „Wie? Sie, ein Musiker, können *für* Tristan sprechen?“

Die Meinung war, durch ein so exzessives Werk würden alle bisherigen Schranken der Musik gesprengt und überflutet, und man ginge dadurch schnurstracks dem Untergange alles Bestehenden zu. Er wies demgegenüber auf kommende Zeiten hin, wo man mit mehr Recht die umgekehrte Frage stellen würde: „Wie? Sie, ein Musiker, können *gegen* Tristan sprechen?“

Jene — für damals noch kommenden — Zeiten sind, wenn auch zögernd, längst eingetreten: es gibt keinen Musiker mehr, der „gegen Tristan spräche“. Damit wir aber nur ja nicht glauben, es jetzt bis an die

Sterne weit gebracht zu haben und durch Erfahrung klug geworden zu sein, taucht heute der alte Gegensatz in veränderter und erneuerter Gestalt wieder auf. Dem Verfasser dieser kleinen Schrift ist aus den Kreisen der heutigen führenden Kritik wiederholt die verwunderte Frage entgegengetreten: „Wie? Sie, ein Wagnerianer der alten Schule, können für die kühnen Neuerungen Siegfried Wagners sprechen?"

Die Meinung ist, durch die Bühnenschöpfungen des jungen Meisters in ihrer bewußten und erstrebten Volkstümlichkeit würde die bisherige erhabene Isolierung des Bayreuther Werkes aufgegeben, und das Beispiel der Anerkennung und Förderung der Werke eines werdenden Künstlers sei unvereinbar mit der sonstigen — wohlbegründeten — ablehnenden Haltung „Bayreuths" gegen alles unfruchtbare epigonenhafte Produzieren.

Nun sind es aber nach unserer Erfahrung und Kenntnis sehr bezeichnender Weise gerade die „Wagnerianer der alten Schule", gerade die dem Bayreuther Werke

seit dessen erster Begründung Vertrautesten und Nächststehenden, die — soviel ihrer heute noch leben — vom „Bärenhäuter“ ab einmütig und zweifellos die schöpferische Potenz in Siegfried Wagner erkannt, und mit jeder neuhervortretenden Schöpfung aus seiner Werkstatt sich in ihrer gewonnenen Ueberzeugung freudig bestärkt gefunden haben. Wir wollen hier davon absehen, eine Reihe weithin bekannter glänzender Namen aufzuzählen, damit es nicht den Anschein habe, als wollten wir den Leser, anstatt ihn durch die Sache selbst zu überzeugen, durch ihre Autorität bestechen und blenden. Er würde aber in ihrer Zahl nicht allein die hervorragendsten unmittelbaren oder mittelbaren Schüler des Meisters, nicht allein die ersten Bayreuther Künstler und Dirigenten, sondern auch diejenigen geistig und gesellschaftlich hochstehenden Personen antreffen, die einst, da es noch durch die herrschende Oeffentlichkeit verhöhnt und angefochten wurde, für das Bayreuther Werk mit ihrer ganzen geistigen und moralischen Kraft eingetreten sind. Mit ihnen weiß sich der Verfasser in der Bewertung

der dramatischen Produktion Siegfried Wagners so völlig eines, daß er es sich im nachfolgenden einfach nur erlaubt, das auszusprechen, was jene denken, da sie, der Presse fernstehend, sich nicht selbst auf literarischem Wege mitzuteilen gewohnt sind. Es sind aber sämtlich und im hervorragendsten Sinne des Wortes, „Wagnerianer der alten, ja der ältesten Schule.“

Neben ihnen wächst in verheißungsvoller Weise eine jüngere und jüngste Generation heran, die aus frisch gewonnener Ueberzeugung den Glauben an Siegfried Wagners hohen Beruf als schöpferischer Künstler teilt, wo sie nur irgend, was jetzt erst noch so ausnahmsweise der Fall ist, in eine unmittelbar begeisternde Fühlung und Berührung mit seinen Werken tritt.

Nur was zwischen beiden liegt, was heute in die Zeitungen schreibt, oder das dort Aufgelesene gedankenlos nachspricht, die Generation, welche ohne Kampf und Gegensatz, in bequemem Dahinleben und auf bloße Autorität hin, in den vermeintlichen Besitz höchster Güter gelangte, zu denen es nach



seiner Gewohnheit in kein tieferes entscheidendes Verhältnis getreten ist, steht zweifelnd da und wartet, bis es erlaubt ist, sich ohne lästigen Widerspruch — nicht allein dem „Tristan“, sondern auch den lebendigen Eindrücken der Siegfried Wagnerschen Muse hinzugeben.

Jene „erhabene Isolierung“ Bayreuths inmitten unserer heutigen Kunst- und Theaterverhältnisse ist an und für sich durchaus kein gesuchter und gewollter Zustand. Durch eine gewiß nicht plötzlich herbeizuführende, im Laufe der Zeiten aber doch notwendig zu erhoffende Reform unseres gesamten Theaterwesens könnte man sich jene Isolierung sogar völlig aufgehoben denken. Nur müßte dies von innen heraus geschehen und die Verwirklichung dieser Reform nicht auf dem verkehrten Wege versucht werden, daß man das Ende für den Anfang setzt und damit beginnt, in unseren Großstädten „Festspielhäuser“ zu errichten! Sondern das Beispiel Bayreuths und seiner künstlerischen Arbeit zur Verwirklichung des musikalisch-dramatischen Stiles, der Uebereinstimmung zwischen Aktion und

Orchester in jedem kleinsten Teile des Kunstwerkes, der Klarheit und Deutlichkeit der Aussprache, des Vortrages, der gesamten szenischen Vorgänge gilt es zu befolgen und den Sinn des Publikums dafür auszubilden. Wie aber sollte dies je erreicht werden, so lange eben nur jene, ganz einzeln für sich dastehenden unvergleichlichen Meisterwerke das alleinige Substrat für solche löbliche Bemühungen unserer Kapellmeister und Regisseure bilden? Und dicht daneben die Erzeugnisse der modernen „Oper" vom Troubadour bis zur Cavalleria oder dem Roland von Berlin? Erleben wir es nicht überall und verfolgen es, mitten darin stehend, mit eigenen Augen, wie über diesen unausgleichbaren Gegensätzen nicht allein der ausübende Künstler, er sei nun Dirigent oder Sänger und Darsteller, sondern auch der bestgesinnte kritische Beurteiler ihrer Leistungen den Kopf und den Maßstab verliert?

Wie wäre es möglich, unseren Theatern nur erst ein Repertoire, den ganz allein für sich dastehenden Werken Richard Wagners eine ihnen geistesverwandte Umgebung zu

schaffen, für deren korrekte Darstellung der von ihm verlangte Darstellungsstil ebenfalls eine innere Notwendigkeit wäre? Von unseren komponierenden „Epigonen“, mögen sie sich auch als zeitweilig gefeierte musikalische Größen einer noch so geräuschvollen und ausgebreiteten Anerkennung erfreuen, steht dies aus guten Gründen — nicht eben zu erwarten!

Daß es sich aber in dem Schaffen Siegfried Wagners um etwas ganz anderes handelt, als um jene von „Bayreuth“ mit vollem Recht und im Sinne Richard Wagners abgelehnten Experimente, das können wir nicht in zwei Sätzen darlegen, sondern dieser Darlegung soll die nachfolgende Schrift in den uns wesentlich dünkenden Hauptpunkten gewidmet sein. Es ist ein erster Versuch, der als solcher noch ungezählte Nachfolger haben wird, aber bis jetzt eigentlich noch kaum e i n e s Vorgängers sich erfreut; er dürfte demnach nicht ohne Lücken und Schwächen ausfallen. In dieser Hinsicht nimmt der Verfasser im voraus die Nachsicht des Lesers in Anspruch, im Bewußtsein dessen, daß schon dieser bloße

erste Versuch ihm billiger Weise als ein Verdienst angerechnet werden kann.

Nur so viel möge hier gleich vorausnehmend als unsere Ueberzeugung ausgesprochen werden: Siegfried Wagner steht schon jetzt, in seinen bisherigen, nicht etwa erst in zukünftig von ihm zu gewärtigenden Werken, in schönster Weise in Begriff, das zu erfüllen, was sein großer Vater von ihm erwartete. Unmöglich konnte dies eine Wiederholung des bereits von ihm Geleisteten sein; nicht fern genug von der erreichten Vollendung der väterlichen Schöpfungen konnte sein Anfang einsetzen, so daß selbst die kühnste Voraussicht hier zurückhalten mußte. Daß aber Richard Wagner selbst von der geistigen Regsamkeit seines Sohnes die Erwartung hegte, er werde nicht bloß der Bewahrer und Erhalter der seiner Pflege befohlenen Bayreuther Festspielinstitution sein, sondern auch als produzierender Künstler seinen Mann stehen, das geht aus zahlreichen von ihm getanen Aeußerungen hervor. Einer der rührendsten und ergreifendsten Aussprüche dieser Art ist für uns der folgende, in wel-

chem er, in der festen Hoffnung auf ein höheres Alter, als es die unausgesetzten verzweifelten Kämpfe und schmerzlichen Enttäuschungen seiner letzten Lebensjahre ihn erreichen ließen, auf die Zeit des ersten produktiven Hervortretens seines Sohnes hinblickte: „Wenn er mit 24 Jahren seinen Götz von Berlichingen schreibt, so werde ich es noch erleben.“ Die Welt, welche ihm so vieles nicht gegönnt hat, vergönnte ihm auch nicht die Erreichung dieses patriarchialischen Alters. Er hat weder das erste schöpferische Hervortreten Siegfried Wagners an die Oeffentlichkeit, noch dessen, durch keine kritischen Anfechtungen, durch kein Ignorieren und Herunterreißen gestörte fernere produktive Entwicklung erlebt. Gewiß würde er ihn durch manchen Ratschlag, vielleicht selbst manchen direkten Eingriff in sein Schaffen gefördert haben, während nun sein geistiger Erbe ganz allein auf seinen eigenen Genius angewiesen war. Der e i n e väterliche Ratschlag aber brauchte ihm nicht erst erteilt zu werden, da ihn bereits seine eigene rastlose, arbeitsfreudige Natur zu dessen Befolgung drängte:

„Kinder, schafft Neues und abermals Neues! Hängt ihr euch an das Alte, so holt euch der Teufel der Unproduktivität, und ihr seid die traurigsten Künstler.“



II.

Das „Theatralische“ in der Musik Siegfried Wagners. — Komponisten als Dramenschöpfer. — „Im Anfang war das Wort“? — Der Bühnenvorgang als Ausgangspunkt. — Der „Drang zur Sichtbarkeit“.

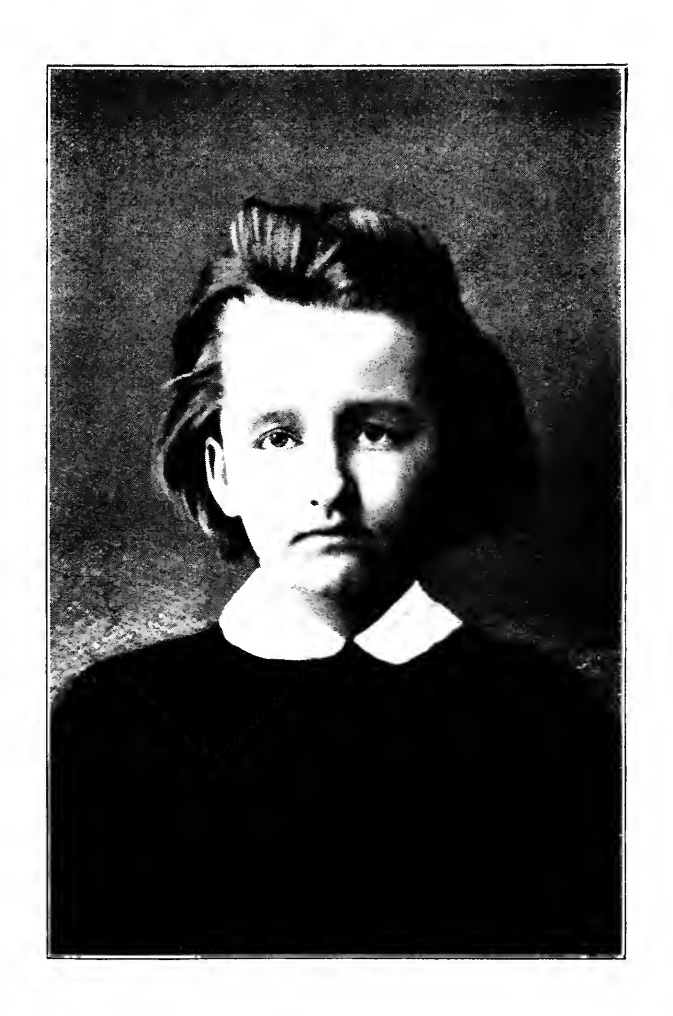
Um in dem engen Raum dieses Büchleins ein annäherndes Gesamtbild der künstlerischen Persönlichkeit Siegfried Wagners zu geben, gilt es in erster Reihe einer bestimmten Präzisierung der Hauptpunkte, in denen seine schöpferische Eigenart ihn von seinen komponierenden Zeitgenossen unterscheidet und in denen er sich von Grund aus als der Sohn seines großen Vaters bewährt.

Von solchen Musikern und Musikkritikern, die ihm damit etwas recht Uebles nachsagen wollten, ist das „Theatralische“ seiner Musik gewissermaßen als eine Beschränkung oder Einseitigkeit seiner Begabung hervorgehoben. Da nun hier unter dem „Theatralischen“ unmöglich verstanden werden kann, was man sonst wohl darunter versteht, nämlich irgendwelche hohle Gespreiztheit und Affektation, oder ein unmotivierter Effekt, als musikalische „Wirkung ohne Ursache“ (beides liegt gleich

himmelweit von der Natur Siegfried Wagners ab): so kann es sich bei dieser angeblichen Beschränkung wohl nur um eine bewußte absichtliche Enthaltung von unzugehörigen Momenten handeln.

Müssen wir das Gegenteil dieser Eigenschaft, die rein äußerliche Adaptierung einer bloß musikalisch empfundenen, mithin untheatralischen und undramatischen Kompositionsweise an einen beliebigen Opernstoff, als einen Schwächezustand, eine verhängnisvolle Unfähigkeit unserer opernkomponierenden Musiker erkennen: so ist es immerhin stark, gerade die zeugungskräftige Gesundheit, aus welcher heraus der dramatische Dichter Siegfried Wagner den schaffenden Musiker in ihm zu immer reicherer Ausdrucksfülle fortreißt, von der herrschenden Impotenz als Abnormität und Einseitigkeit verklagt zu hören.

Denn worin sollte dieses „Theatralische" anders bestehen, als in der Innerlichkeit der Verbindung des musikalischen Ausdruckes mit dem szenischen Vorgang, oder darin, daß in seinem Produzieren die poetische und musikalische Phantasie sich willig und ver-



22. MAI 1878

ständnisinnig in die Hände arbeiten, sowie in der mühelosen Erfindung prägnanter und plastischer, aus der Situation geschöpfter und gefühlsbestimmender Themen? In der konsequent durchgeführten, ausdrucksvoll beseelten Sprachmelodie der Gesangstimme, die nur auf den jeweiligen Höhepunkten der Empfindung die Instrumentalmelodie des Orchesters in sich aufnimmt, auch hierbei noch in voller Freiheit der Entfaltung von ihr abweichend? Endlich aber in jenem weisen Maßhalten, das auch in den rein orchestralen Vor- und Zwischenspielen, oder in der Begleitung stummer Handlungen, jedem rein musikalischen Luxurieren, jedem Ausbeuten der erzielten Wirkung auf Kosten des dramatischen Eindruckes sorgfältig und streng aus dem Wege geht? Werden aber gerade diese Fähigkeiten ihm zugestanden, nämlich: die innige Verschmelzung des musikalischen und des dramatischen Elementes; die plastische Ausdrucksfähigkeit seiner Themen und ihre feinsinnige Umbildung je nach den Gefühlsregungen der handelnden Personen; ferner seine Behandlung des Orchesters, die bei

allem Glanz und aller Farbenpracht stets in den Grenzen bleibt, die sein Stoff ihm gesteckt hat: so ist damit für den dramatischen Musiker schon viel gesagt, und die vermeintliche Einschränkung erweist sich vielmehr als das höchste, ihm zu erteilende Lob. Ist es eine Beschränkung, so ist es die „Beschränkung", in welcher sich die ausgesprochene Eigenart, in welcher sich der „Meister" bewährt.

Hier liegt das Geheimnis der Kunst des Dramatikers, diesmal nicht bloß in theoretischer Einsicht erkannt, sondern auch praktisch erfaßt und verwirklicht; und hier kann von Siegfried Wagner gelernt werden: auf welche Weise dem großen Vorbilde seines Vaters zu folgen sei, ohne in die sklavische Abhängigkeit Derer zu verfallen, die sich auch beim eigenen Produzieren nicht von den — ihre musikalische Phantasie beherrschenden — Klängen des „Tristan" oder des „Ringes" zu befreien vermögen.

Nicht die besondere, aufs tiefste in seiner Persönlichkeit wurzelnde, dichterische und musikalische Ausdrucksweise des überragenden Genius Richard Wagner galt es

nachzuahmen, sie auf andere Stoffe zu übertragen und etwa damit seine eigenen Einfälle zu verschmelzen; vielmehr die Erfassung des eigentümlichen Geheimnisses seiner Kunst: die sozusagen apriorische Einheit des poetischen und des musikalischen Elementes. Jenes haben unsere komponierenden „Epigonen“ reichlichst getan; dieses blieb die offene Aufgabe, und nur eine durchaus naive, ihrer selbst freudig bewußte, lebensfrische Künstlernatur konnte sich, aus starkem inneren Antrieb, zu deren Lösung anlassen. Vor allem mußte dies eine reiche dichterische Begabung sein, mit der plastisch gestaltenden Fähigkeit des wirklichen Dramatikers. Um einem lauschenden Zuhörerkreis sein inneres Erlebnis zu vermitteln, ihn im Bannkreise eines bestimmten, in die Sichtbarkeit hinaus projizierten Vorganges festzuhalten, zu dessen Beseelung seine Töne erst zu dienen hatten, durfte er die Geister der Musik nicht ohne die Geister der Szene berufen. Dazu gehörte freilich zweierlei, was sich in der künstlerischen Persönlichkeit Siegfried Wagners auf das glücklichste vereinigt fand:

die angestammte Begabung für das Theater, und diejenige Erziehung und Heranbildung dieser Gabe, wie sie nur in Bayreuth, und im unmittelbaren persönlichen Bemühen um die Verwirklichung des Bayreuther Kunstwerkes, zu gewinnen war!

Nun werfe man dem gegenüber einen ruhig prüfenden Blick auf die handgreifliche, offen daliegende Beschaffenheit unserer üppig aufgeschossenen, in immer neuen Experimenten sich versuchenden nach-Wagnerischen Produktion, wie nicht minder auf die Art ihrer öffentlichen Beurteilung. Hier ist alles noch mit einer solchen Unschuld rein „musikalisch“ auf sich selbst beruhend, als hätte es nie ein Bayreuth gegeben. Baron Münchhausen, sich und sein Pferd am eigenen Zopf aus dem Graben ziehend! Hier handelt es sich ein für allemal um den „Komponisten“, und für den Fall, daß sich dieser zu seiner Leitmotiv-Oper selber den Text verfaßt, hat man das geschmacklos konglomerierte Wortungeheuer eines „Dichter-Komponisten“ für ihn in Bereitschaft! Als wenn das „Dichten“ und das „Komponieren“ zwei von einander geson-

derte Produktionen wären, bloß gelegentlich durch die Laune des Zufalls, oder vermöge einer gewissen, rein sprachlich-literarischen Befähigung auf eigenes Risiko in einer und derselben Person sich vereinigend! Im günstigsten Falle ist dabei dem Musiker das lebendige Beispiel der Bayreuther Kunst nach der einen Richtung hin zum bindenden Gesetz geworden, daß er sich einer gewissen Korrektheit der Deklamation, der Uebereinstimmung von Ton und Wort befleißigt, woran sich dann weiterhin noch die untermalende Verflechtung der musikalischen Themen im Orchester anschließt. Ja, wenn das Bayreuther Urbild zu nichts Weiterem aufforderte! Hier heißt es somit immer noch: „im Anfang war das Wort“ — und die kühnste Phantasie des Epigonen geht nicht über diese Grenze hinaus. Selbst wenn das hierbei in Frage kommende „Wort“ nicht einmal ein eigenes Schöpferwort, sondern ein entlehntes, aus fremdem Kopfe (dem eines mehr oder weniger geschickten Literaten) stammendes ist. Um aber aus dem Epigonentum heraus zum Pionier und „Progonen“ einer weiteren

Entwickelung des deutschen Theaters, zum Bahnbrecher für eine volkstümliche Aneignung des gegebenen großen Beispieles zu werden, — dazu reicht diese Formel nicht aus.

Wie sagt doch Faust? „Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen.“

Richard Wagner hat in seinem „Kunstwerk der Zukunft“ schon längst auf das Bestimmteste die großen grundlegenden Linien für eine neue Aesthetik des Dramas gezogen. Es ist sehr vielsagend, daß er bei der Darstellung der drei reinmenschlichen Kunstarten nicht von der Tonkunst, auch nicht von der abstrakten Dichtkunst, sondern von der — im Sinne seiner Lehre — „realsten aller Kunstarten“, von der Tanzkunst ausgeht. Im Drama zu ihrem geistigsten Ausdruck, zur Mimik veredelt, schließt sie, nach der Lehre des größten schaffenden Meisters, die Bedingungen für die Kundgebungen aller übrigen Kunstarten in sich ein. Der singende und sprechende Mensch muß notwendig zuvor ein leiblicher Mensch sein. Nur auf den Schultern der Tanz- und Tonkunst, als Kopf des vollkom-

men vorhandenen Menschen, kann die dramatische Absicht ins Leben treten. Und der in Bayreuth durch die Tat und das Beispiel gelehrte, musikalisch-dramatische Stil beruht nicht zum mindesten auf dieser wechselseitigen Durchdringung der Künste, nicht etwa bloß von Wort und Ton, sondern der gesamten szenischen Erscheinung, jeder Miene, jeder Bewegung, jeder Beleuchtungsnuance mit ihnen beiden.

Wollen wir es demnach kurz zum Ausdruck bringen, worin die schöpferische Eigenart Siegfried Wagners sich — im Prinzip seiner Begabung — von den Leistungen seiner „komponierenden“ Zeitgenossen zu seinem maßgebenden Vorteil unterscheidet, so ist es, daß für ihn, sogleich bei der ersten geistigen Empfängnis seiner dramatischen Stoffe, das Erste und Ursprüngliche keineswegs bloß jenes „Wort“, sondern von vornherein der allem vorausgehende, mit Geistesaugen erschaute, sichtbare Vorgang auf der Bühne ist, dem er dann erst Worte leiht und ihn durch seine Musik zum Ertönen bringt. Eine ganze Folge seiner genial-populären Schöpfungen liegt bereits vor.

aus deren Beschaffenheit dieser Rückschluß auf die Art ihrer Entstehung gezogen werden kann: zunehmend bekundet sich in ihnen das im Vorstehenden ausgesprochene künstlerische Prinzip. Und „bei jedem Kunstwerk“, sagt Goethe, „bis ins Kleinste, kommt alles auf die Konzeption an.“

Je souveräner und bewußter seine kräftige Hand das dramatische Steuerruder zu führen lernt, desto unabweislicher läßt sich die besondere Art seines Schaffens erkennen. Auch für ihn bildet das sichtbare Theaterstück den Kern und Ausgangspunkt. Er sieht in erster Reihe, wenn gleich sofort in eine ganz eigenartige musikalische Grundstimmung getaucht, die großen Proportionen eines bestimmten, in drei Akte gegliederten Vorganges. Eine dramatische Konzeption kann nicht vom Einzelnen, sondern nur vom Ganzen ausgehen; aber was er geistig zuerst erschaut, sind die einzelnen Teile dieses Ganzen in ihrem Verhältnis zueinander, wobei gewisse einzelne Hauptmomente zuerst, die verbindenden Glieder erst allmählich sichtbar werden. Sein Schaffen ist nur die Ausführung, die Ver-



wirklichung des in seinen großen Umrissen als Ganzes erschauten Phantasiebildes. Es ist noch bei keinem berufenen Dramatiker anders gewesen. Mit den größten schöpferischen Geistern auf dem Gebiete des Theaters etwas gemein zu haben, ist auch für den, der ihnen in seinen bisherigen Leistungen lange noch nicht beigeordnet zu werden beansprucht, von einer nicht zu unterschätzenden Bedeutung. Und die ununterbrochene Stetigkeit seines Schaffens bekundet, wie sehr sich Siegfried Wagner bei diesem, seiner Natur und Befähigung eigenen, Verfahren auf dem rechten Wege begriffen fühlt.

Dieser Drang zur Sichtbarkeit, zur Erfüllung des ganzen vielgegliederten szenischen Organismus, bis in die feinsten Nervenenden hinein, mit dem innerlichen Leben des dramatischen Vorganges, ist denn auch in der öffentlichen Beurteilung seiner dramatischen Schöpfungen keineswegs völlig verkannt, wohl aber von dem Standpunkt unserer landläufigen Opernkritik einstweilen immer nur recht nebensächlich mit erwähnt worden. Man hat, seit dem „Bärenhäuter“ und „Herzog Wildfang“, wieder-

holt seine außerordentliche Fähigkeit zur Erschaffung wechselnder und ergreifender szenischer Bilder gerühmt und ihn deshalb einen hervorragenden „Poeten der Szene“ genannt, der nicht mit einem bloßen „Dekorateur-Regisseur“ zu verwechseln sei. Er sehe, so heißt es dabei doch wieder recht naiv, die Bühne mit den Augen eines Malers an. Durch seinen feinen Geschmack für Gruppierungen, und Auflösungen szenischer Bewegungen in lebende Bilder, schaffe er für seine Werke Szenen von herrlicher optischer Wirkung, die er dann durch seine Musik zu verklären weiß. In diesem Sinne bezeuge eine jede seiner Szenen in sich selbst sowohl, wie in ihrer Beziehung zu der ihr voraufgehenden und nachfolgenden, die in Bayreuth errungene Meisterschaft. Diese Beobachtungen sind anläßlich des „Bruder Lustig“ gemacht; wer aber dessen Vorgänger — vom „Bärenhäuter“ als Erstlingswerk ab — daraufhin in das Auge faßt, wird sie in vollem Maße auch dort schon bestätigt finden.

III.

Beispiele: Bärenhäuter und Herzog Wildfang. — Partituren und Regiebücher. — Der Tanz und die dramatische Aktion. — Tanzszenen im Bärenhänter und Bruder Lustig. — Darstellung des Unsichtbaren.

Im „Bärenhäuter" tritt diese unmittelbare Befähigung für die Poesie der Szene bereits so augenfällig hervor, daß wir bei der ziemlich weiten Verbreitung, die gerade dieses Werk auf deutschen Theatern gefunden hat, den Leser getrost auf seine eigene Erinnerung daran verweisen können. Unsererseits möchten wir am liebsten auf die, in dieser Hinsicht geradezu meisterhaft durchgebildeten, einzelnen Akte des „Herzog Wildfang" exemplifizieren; und dies um so mehr, als gerade in diesem Werk k e i n e sagenhafte Romantik der schaffenden Phantasie von außen her zu Hilfe kam. Es liegt darin ein so starker Zauber der Vergegenwärtigung, daß wir uns entsinnen, bei der bloßen ersten Durchlesung des Klavierauszuges vollkommen von der Illusion beherrscht gewesen zu sein, als müsse sich die hier vorgeführte Begebenheit einst irgendwo in einem kleinen mitteldeutschen Staate des achtzehnten Jahrhunderts wirklich zugetra-

gen haben; als seien wir bei friedlicher Abendbeleuchtung irgendwann einmal auf der Durchreise in dies fränkische Städtchen geraten; als habe man uns dort das Schloß jenes Herzogs gezeigt, der eine so auffällige Wandlung in sich durchgemacht, und in seiner Nähe das Haus Reinharts, den jener beim Tode Burkharts, des ehrenfesten — nach Goethes Epigramm an die Fürsten: „Köpfe schaffet euch an, Ihr Liebden" usw. *) — zu seinem Minister und Ratgeber ernannt; und die Bewohner uns versichert, es sei alles wirklich so gewesen und der Herzog habe wirklich einst, als sie noch ein junges Mädchen war, auf die jetzige Gattin seines Ministers geschossen . . . Der ganze eigenartige Zauber der Bühnenbegebenheiten im „Herzog Wildfang" beruht dabei nicht einmal, wie in den anderen Werken, auf irgend welchen sagen- oder märchenhaften Wundererscheinungen, sondern — nächst den darin ausgedrückten Affekten — allein auf ihrer wirkungsvollen Anordnung und Vorführung, ihrer großen Natürlichkeit und dem darin sich kundge-

*) „Porphyrogeneta".

benden Sinn für reizvolle Anmut, Volkstümlichkeit und feinen Humor. Es sind — fern von jedem romantischen Beiwerk — bloße Vorgänge des deutschbürgerlichen Lebens, die sich in der reißenden Entwickelung des ersten Aktes allerdings bis zu einer „Revolution“, im dritten zu einem Kirchweihfest mit seinen populären Typen, in dem so überaus stimmungsvollen zweiten Aufzug aber höchstens bis zu einem episodischen Fackelzug erheben, auch etwa dem gelegentlichen traulichen Klang einer schlagenden Turmuhr, umrahmt von Nachmittagsstimmung, Abendröte und mattem Mondgedämmer, — — aber wie ist das alles, vom bürgerlich Behäbigen in den Gestalten der würdigen Ratsherren bis zum grotesk Dämonischen in der genialen Schöpfung des Volksverführers Mathias Blank, vom schwätzenden Wäschermädchen bis zum drohend sich erhebenden Jakob Fell, von der feinsten Anmut und Zierlichkeit Osterlinds bis zum leidenschaftlichen Ausbruch ihrer zum Bewußtsein erwachten Liebe, innerlich geschaut, erlebt und empfunden, und szenisch zur Entfaltung gebracht!

Für den, der nicht sehen will, gibt es freilich eine ganze Auswahl an Augenbinden, mit denen seinerzeit von München aus ein recht lebhafter Export betrieben worden ist. So stark wirkte damals die von dorther ausgeübte Suggestion, daß selbst das Publikum von Leipzig und Hamburg davon mit betroffen wurde und sich in seinen anfänglichen warmen Beifallsbezeigungen geirrt zu haben glaubte. Glücklicherweise waren jene feindseligen Manipulationen in Theater und Presse ohne Einfluß auf das Werk selbst, dessen unvergängliche Schönheiten in Handlung und Musik dadurch nicht beeinträchtigt werden konnten. So ruht es denn einstweilen wohlbehalten wie in einer Verschüttung oder Versenkung, aus welcher es über kurz oder lang seine eigentliche Bühnenlaufbahn erst antreten und hoffentlich noch vielen seiner damaligen Gegner einen dauernden Genuß bereiten wird. Es ist schon aus manchem Saulus — bei sonst vorausgesetzter Ehrlichkeit der Gesinnung — ein Paulus geworden!

In Siegfried Wagners Partituren fällt vor allem — trotz der verschwenderisch liebe-

vollen Detailarbeit — jene krystallklare Reinheit auf, die in jedem Augenblick bis auf den Grund blicken läßt; die stilgemäße Behandlung der melodischen und harmonischen Gliederung, die edle Linienführung seiner Melodieen, wie die offenkundige Befähigung zur Auffindung scharf charakterisierender und leicht im Gedächtnis haftender Leitmotive und das reizvoll Durchsichtige und zugleich Schwungvolle in ihrer Kombination und Verarbeitung; endlich die maß- und ausdrucksvolle Instrumentation, die bei aller Pracht, allem Reichtum ihrer Farbentöne und -Mischungen doch jederzeit darauf bedacht bleibt, mit all diesem Reichtum einzig der poetischen Idee sich unterzuordnen. Da ist nirgend ein Haschen nach rein musikalischen Absonderlichkeiten; überall herrscht die sinnig sinnvolle Natürlichkeit. Diese Musik will nicht etwa — als sog. „dramatische Symphonie“ oder dergl. — ihren Weg abseits von dem Ganzen für sich allein gehen, um sich in eitler Selbstbespiegelung zu brüsten; sie benutzt vielmehr die in ihr liegende plastische Kraft und Ausdrucksfähigkeit einzig und allein, um die

handelnden Personen in den Aeußerungen ihres Wesens und ihrer Empfindung zu unterstützen.

Man blicke nun aber, um im Zusammenhang unserer Darlegung zu bleiben, nicht bloß in die aufgeschlagenen Partituren dieser Werke mit ihren großen Zügen und der sinnigen Filigranarbeit ihrer fein ziselierten Details; sondern einmal auch in die dazu gehörigen Regiebücher, um sich des Ferneren davon zu überzeugen, wie klar und deutlich dem Schöpfer dieser Werke nicht allein jede Nuance des Orchesterklanges in seinem reichen Instrumentalkörper, sondern auch jede Bewegung auf der Bühne, jede geringste Nuancierung des szenischen Vorganges, zuweilen bis auf die Farbenwirkung der Gewänder, schon bei der Entstehung des Werkes in organischer Zusammengehörigkeit vorgeschwebt habe.

Man werfe einen Blick in diese — dem Publikum zwar nicht ohne weiteres zugänglichen — Bühnenvorschriften, in denen durch das einfache Mittel von Richtungslinien und Kurven von Moment zu Moment, den jedesmal angeführten Stichwörtern ent-



DER BÄRENHÄUTER, AKT I, 4. SZENE

sprechend, jede Bewegung der Darsteller mit Sachkenntnis im voraus präzisiert ist; auf diese bis ins einzelnste ausgearbeiteten choregraphischen Anweisungen, auf die mit technischer Unfehlbarkeit genau angegebenen Beleuchtungsnuancen usw. Sie sind zunächst nur zur Bequemlichkeit der Ausführenden und des Autors selbst so sorgfältig durchgeführt. Durch ihre gewissenhafte Befolgung bei den Vorstudien wird beiden Teilen viel Mühe für die erste gröbste Verkörperung des Phantasiebildes erspart, so daß er bei seinem Eintreffen am Aufführungsort nur noch die Feinheiten der mimischen Darstellung im einzelnen mit seinen Künstlern nachzuarbeiten hat. Der Blick, welcher dieses Phantasiebild im voraus mit so energischer Bestimmtheit erschaut, ist aber wahrlich nicht der des „Malers", so viel er auch mit diesem gemein haben möge. Es ist vielmehr der Blick des gewiegten wohlerfahrenen Szenikers aus der unmittelbaren Schule Richard Wagners. Gerade das aus dem Geiste der Musik lebensvoll emporblühende Drama stellt der bis ins kleinste ausgeprägten und durch-

gebildeten Schallwelt des Orchesters eine ihr genau entsprechende, nicht minder organisch durchgebildete Lichtwelt auf der Bühne, der tönenden Idee des dramatischen Vorganges dessen sichtbare Erscheinung mit innerster Notwendigkeit gegenüber.

Richard Wagner erklärt an anderer Stelle, aber in genauer Uebereinstimmung mit dem vorhin aus dem „Kunstwerk der Zukunft“ Angeführten, die dramatische Aktion für die idealisch gesteigerte Form des Tanzes überhaupt. Sie verhalte sich, mit allen Feinheiten ihrer reichen und wechselvollen Uebergänge, zum primitiven Volkstanze ähnlich, wie die Symphonie Bethovens zur primitiven Tanzweise. „Auch der ursprüngliche Volkstanz drückt bereits eine Aktion aus, meistens die gegenseitige Liebeswerbung eines Paares. Diese einfache, den sinnlichsten Beziehungen angehörige Handlung in ihrer reichsten Entwickelung der innigsten Seelenmotive gedacht, ist nichts anderes als die dramatische Aktion.“ Wie aber der größte Instrumentalmusiker, in dem mit „Menuetto“ oder „Scherzo“ überschriebenen Teile seines symphoni-

schen Kunstwerkes, diesem einen stehenden Abschnitt einverleibt, in welchem der ideale Antäos des Tanzes zeitweilig mit seinen Füßen den realen Erdboden zu berühren scheint und zu dessen Klängen — nach des Meisters Ausspruch — „ganz füglich noch getanzt werden könnte“ *) —: so treffen wir auch in den bisherigen populär-idealen Schöpfungen der dramatischen Kunst Siegfried Wagners mit voller Regelmäßigkeit eine Szene des wirklichen Tanzes an. Man sieht aus dem Vorstehenden, daß dies kein bloßer Zufall ist.

Sogleich der „Bärenhäuter“ bietet in dieser Beziehung, neben dem ländlichen Pfingsttanz des 2. Aktes, den pantomimischen Vorgang der Berußung des armen Hans Kraft, zu dem sog. „Höllenwalzer“ als eine wirkliche Tanzszene durchgeführt. „Aus einer originellen, reizvollen Rhythmik heraus,“ schrieb darüber die Straßburger Zeitung anläßlich einer gelungenen dortigen Aufführung, „wachsen da entzückende, Frische atmende Stimmungen, etwas von

*) Die genialste Tanzkünstlerin unserer Tage hat diesen Ausspruch buchstäblich bewahrheitet.

dem hinreißenden Zauber Straußischer Schreibart, von der zwingenden Kraft des Rhythmus, der den ganzen Körper wie in einen Wirbel ätherischen Gehobenseins versetzt.“ Auf die bewunderungswürdige, echt dramatische Kontrapunktik dieser Stelle ist schon von anderer Seite (Ed. Reuß) hingewiesen worden. Während nämlich die Teufelchen zu der lustigen Weise des „Höllenwalzers“ in toller Ausgelassenheit ihre unsaubere Arbeit verrichten, klingt in den Oboen, Klarinetten und Hörnern in geistvoller Verarbeitung die Melodie, zu welcher Hans den Wunsch nach Erlösung aus den Banden der Hölle ausdrückt: darüber eine dem Hauptmotiv des Walzers in der Umkehrung nachgebildete Begleitungsfigur, und in den Baßfiguren tritt bald das Motiv des Hauptsatzes, bald das des Nebensatzes auf; immer in engstem Anschluß an die Veränderungen der sichtbaren Vorgänge. Mit welcher choregraphischen Präzision ist aber auch hier, neben der rein musikalischen Erfindung, jede Bewegung auf der Bühne durch die minutiösesten Einzelvorschriften reguliert und einer banalen Willkür ihrer

Ausführung entzogen! Kein Ballettmeister der Welt hätte es besser vermocht, den Verlauf der pantomimischen Handlung durch Beherrschung der Massen augenfällig zu gestalten, als es hier durch die anordnende Phantasie des Dramatikers geschieht, der durch sinnreiche Vorschriften im voraus sein angestammtes, ureigenes Reich, die Szene, regiert und durch alles wechselvolle, bunte Getriebe, durch alle und jede Bewegung doch nur e i n e n ganz bestimmten Vorgang, eben die Berußung Hans Krafts, zum Ausdruck bringt. An solchen und ähnlichen Stellen, wo schon der bloße Anblick der technischen Vorschriften des Regiebuches, mit seinen fein durchgeführten Details, in dem phantasiebegabten Leser eine ästhetische Befriedigung eigener Art zu erwecken vermag, erkennt man die Arbeitsweise Siegfried Wagners, erkennt man die besondere Art seiner szenisch-musikalischen Konzeption.

Als die Krone dieser Tanzszenen stellt sich — in den bisher veröffentlichten Werken — der pantomimische Hochzeitstanz im „Bruder Lustig“ dar. Hier kommt das

Behagen an der lebensvollen szenischen Bewegung zu freudiger Geltung und teilt sich durch Aug' und Ohr zugleich einströmend dem Zuschauer mit. Voll derber Lustigkeit in der poetischen Anlage, erinnert er unmittelbar an die Fastnachtsspiele des Hans Sachs, als deren idealisierter Urtypus er gelten kann. In seinem pantomimisch angedeuteten, durch den begleitenden Chorgesang erläuterten Inhalt verkörpert er genau jene ursprünglichste aller Tanzaktionen, das Liebeswerben eines Paares und die Besiegung der ihm in den Weg tretenden Hindernisse, in der volkstümlichen Auffassung des bürgerlichen Mittelalters. Durch die Idee der Ehestiftung, hier durch den „Heiratsvermittler" als rettenden Schutzgeist der Liebenden, ist er dem Grundgedanken der Andreasnachtsage innerlich nicht minder verwandt und zugehörig, als die übermütige Schlußepisode, in welcher die Soldaten des kaiserlichen Heeres sich unter den ledigen Mädchen des Ortes auf ein gegebenes Signal ihre Bräute erhaschen. In dem gleichen Kristall bricht sich das gleiche Licht in verschiedenfarbigen Strahlen. Wie ein rast-

loses, und eben durch diese Rastlosigkeit berauschendes Perpetuum mobile setzt er sogleich mit den ersten Tönen des Vorspiels (B-dur $^{6}/_{8}$) ein, und reißt nach dem Trinkspruch mit Chor, mit dem eintretenden Es-dur $^{3}/_{4}$ (Walzertempo) in einem unwiderstehlichen munteren Wirbel sämtliche Paare zum Rundtanz fort, der zwischen den einzelnen Absätzen der Pantomime, und im engsten Zusammenhang mit der Aktion der Solisten, sich fortsetzt und die Tanzenden mit der Gruppe der Mimiker in einer ununterbrochenen Beziehung erhält. Sehr richtig wurde bei einer neulichen Vorführung dieses Hochzeitstanzes in einem Wiener Konzert die Bemerkung gemacht, daß er im Konzertsaal nur die halbe Wirkung tue. So unzertrennlich ist er mit den sichtbaren pantomimischen Evolutionen und dem — dort ebenfalls fehlenden — Chor verbunden.

Dramatisch hat er aber außerdem noch die Bedeutung, daß durch sein Vorhandensein und den ihm folgenden überwältigend humorvollen „Hahnenschlag“ der durch ihn eingeleitete Akt die gesamte Skala mensch-

licher Empfindungen durchläuft, von der heitersten, übermütigen Ausgelassenheit und derben Komik bis zum heftigen Konflikt, von drohender Tragik zur weihevoll religiösen Versöhnung. Man wird nicht so bald ein Gegenstück dazu finden, nämlich einen anderen, ihm in dieser Hinsicht zur Seite zu stellenden dramatischen Aufzug, der bei so folgerechter Natürlichkeit der Entwicklung Schritt für Schritt die äußersten Gegensätze alles Empfindens umspannt.

Dies ist ungefähr, was wir hier zur allgemeinen Charakteristik Siegfried Wagners als dramatischen „Komponisten" zu sagen haben. Er ist eben nicht als bloßer Musiker und „Komponist" zu betrachten, auch nicht als sogenannter „Dichterkomponist", mithin als eine Art amphibischen Doppelwesens mit zwei Seelen — einer literarischen und einer musikalischen — in seiner Brust, wie der fabelhafte Kentaur bei seiner Sektion zwei Herzen und zwei Lungen aufzuweisen haben würde; sondern als berufener musikalischer Szeniker und Dramatiker, und in diesem Sinne als „Dichter" schlechtweg, dem Wort und Ton vereinigt, neben

beiden aber die Mimik, zum Ausdruck des dramatischen Vorganges dienen. Wollten wir neben den, im Vorausgehenden bezeichneten, besonderen Eigenschaften und Fähigkeiten des geborenen Szenikers, hier zum Schluß noch eine herausgreifen, so wäre es die — ebenfalls nur dem wirklichen Beherrscher der Bühne eigene — auffallende Fähigkeit zur Vergegenwärtigung von Vorgängen hinter der Szene. Bezeichneten wir als das eigentlich unterscheidende Merkmal des Bühnendichters den Drang zur Sichtbarkeit, zur Gestaltung, so erstreckt der sichtbare Bühnenvorgang seine Wurzeln so häufig noch hinter die Kulissen, und der dramatische Dichter feiert den Triumph seines Könnens, wenn er uns zwingt, auch da noch zu s e h e n , wo das leibliche Auge zur Untätigkeit verurteilt ist und der bloße Wortdichter sich auf Erzählung des Vergangenen oder Abwesenden beschränken muß. Wir führen hier als Beispiel den Wettlauf im „Herzog Wildfang“ an, mit den einzelnen Phasen seines Verlaufes, welchem die Schlacht im dritten Akte des „Bären-

häuters“ in ihrer Art völlig ebenbürtig zur Seite stellt.

In dem zuerst genannten Falle verflechten sich die unsichtbaren Vorgänge hinter der Szene derartig mit den sichtbaren im Vordergrunde der Bühne, daß wir, immer aufs neue zu ihnen hingelenkt, ihren Verlauf in so lebhafter Spannung mit erleben, als wenn wir sie wirklich vor Augen hätten. Es bedarf hier nur einer verständigen Befolgung der gegebenen Vorschriften von Seiten des Regisseurs, um bei der ausdrucksvoll lebendigen Mitwirkung der Musik die Absicht des Dramatikers zu täuschender, mit sich fortreißender Wirklichkeit werden zu lassen. Bei der übel vorbereiteten Münchener Aufführung des „Herzog Wildfang“, die selbst als bloße Generalprobe betrachtet, nur einen mittelmäßigen Wert zu beanspruchen gehabt haben würde, klagte die Kritik allerdings, dieser dritte Akt sei ein „Tohuwabohu“ gewesen. Anders war dies in Leipzig, wo gerade die meisterhafte Verflechtung des Sichtbaren und des Unsichtbaren, in ihrer klaren Scheidung und ihrem wirksamen In-

einandergreifen, einen so hervorragenden Reiz in der Gliederung der dramatischen Handlung ausmachte, daß man jene Münchener Kritik nicht begriff, daß die Teilnehmer dieser Aufführung gerade den aufregenden Eindruck dieser Wettlaufszene nicht genug zu rühmen wissen und der dritte Akt dort für den bestgelungenen galt. Es war darin der Regie eine der dankbarsten Aufgaben gestellt, und diese hatte sie, unter persönlicher Anleitung des Autors, in entsprechender Weise gelöst. Siegfried Wagner weiß sich eben aller Vorteile und Möglichkeiten der szenischen Darstellung mit einer unfehlbaren Sicherheit zu bedienen, wie sie nur einer, in jedem Zuge bühnenmäßigen Phantasie und einer damit verbundenen berufsmäßigen Erfahrung zu eigen sein kann; er „spielt" das Theater mit seinem vielköpfigen Personal, wie der Virtuose sein Instrument.

Vermöchte er dies ohne die stimmungskräftige, plastisch vergegenwärtigende Sprache seiner M u s i k , mit der ungemeinen Prägnanz ihrer leitenden Motive? Gewiß ebenso wenig, als es auf der anderen

Seite dem bloßen „Komponisten“ heute noch gelingen kann, sein ausschließlich musikalisches Vermögen auf dem Theater zu irgendwelcher dauernden Geltung zu bringen. Einzig der glücklichen Vereinigung der Gaben, die den Dramatiker ausmachen, bleibt es vorbehalten, hier — nach dem großen Vorgange Richard Wagners — noch eine dauernde Wirkung zu erzielen. Mit Recht ist die Bemerkung gemacht worden, mit welcher Sicherheit und Freude daran, Siegfried Wagner beim Einstudieren seiner Werke nicht allein seinen Darstellern hinsichtlich der Geberde und des Ausdruckes zur Hand geht, sondern auch „den ganzen Theaterapparat mit Feuer, Nebel, Blitz und Donner in Bewegung setzt,“ — das ist sein Reich, hier ist er zu Hause. Und wenn er dann am Schluß einer Aufführung oder eines Aufzuges einen stürmischen Hervorruf im Kreise seiner Künstler Folge leistet, hat man das Gefühl, ihn am rechten Platze zu sehen; daß die Bühne sein Atelier sei, auf dem er nach Kräften zur Verwirklichung seiner dramatischen Idee durch redliche Arbeit mit beigetragen.

IV.

Die bisherige Produktion Siegfried Wagners. — Szenische und musikalische Gestaltungskraft im „Bärenhäuter". — Bekämpfung seit „Herzog Wildfang". — Das „Übernatürliche" im Kobold. — Das „Geheimnisvolle" im Kobold und einige andere Bemerkungen.

Die erste Empfängnis, nicht etwa nur des „Bärenhäuters" und des „Herzog Wildfang", sondern annähernd der ersten fünf Schöpfungen des jungen Meisters, gehört etwa seinem 25. Lebensjahr an. Von zahllosen früheren, bis in seine Kinderzeit zurückreichenden, Entwürfen seiner regen Phantasie, die kaum auf das Papier gekommen und schwerlich erhalten sind, sprechen wir hier nicht. Bereits auf seiner großen „Weltreise" in den Orient, nach Indien, China und Japan, wurde eine Reihe dramatischer Stoffe von ihm skizziert. Aber als der Sohn Richard Wagners an die Oeffentlichkeit treten wollte er erst mit einem Werke, das seine eigenen strengen Forderungen befriedigte, in welchem er nicht mehr als bloß werdender Anfänger, mit allen etwaigen Exentrizitäten des jugendlichen Alters, sondern im Bewußtsein erlangter Meisterschaft und Beherrschung

seines Gebietes, in weisem Maßhalten und sicherer Durchführung der ihm vorschwebenden Prinzipien sich kundgab.

Mit siebenundzwanzig Jahren übernahm er, nach mehrjähriger Mitwirkung als Assistent bei den Bayreuther Festspielen, zum ersten Male persönlich die musikalische Leitung des gesamten „Ring des Nibelungen" — alle Welt weiß, mit welchem Erfolg. Die Verschmelzung und wechselseitige Durchdringung des poetischen und des musikalischen Gehaltes in dem ungeheueren Werke erschien und wirkte mit vollster Kraft und Klarheit. „Einem Jeden von uns," sagte damals der früh abberufene, geniale Dirigent Anton Seidl, „einem Jeden ist Zeit gegeben worden, sich zu entfalten: Siegfried Wagner blieb dies verwehrt. Er mußte gleich sein, der er ist, und er ist es gleich gewesen." Diese frühe Mittätigkeit an der Leitung der Festspiele, die ihm damit auferlegten ernsten Arbeitspflichten, weit über die begrenzte Zeit der jedesmaligen Proben und Aufführungen hinaus, drängte zunächst die eigene Produktion zurück. Trotzdem stand er, bei Vollendung seines ersten Wer-



Max Kiby (Atelier Heydecker)
Königsberg i. Pr., Theaterstr. 8

kes, des „Bärenhäuters“, erst in seinem 29. Lebensjahre und hatte am 22. Januar 1899, dem Tage der ersten Aufführung, das dreißigste noch nicht erreicht. Und schon jetzt lebt in ihm seit geraumer Zeit wieder eine ganze Fülle neuer, gehaltreicher, dramatischer Sujets, die sich bei ihm nicht in einem absichtsvoll systematischen Nacheinander, sondern in einem unwillkürlichen Nebeneinander entwickeln, so daß in der ununterbrochenen schöpferischen Tätigkeit seiner szenisch-musikalischen Phantasie auf einsamen Spaziergängen in und um Bayreuth, bald das eine, bald das andere zur Reife, zur klaren, besonnenen Ausgestaltung gelangt.

Bereits in seinem Erstlingswerke aber bekundete sich, gleich auf den ersten Blick, die Siegfried Wagnersche Eigenart. Gemüt und Humor, warme Behaglichkeit, Schalkheit und Feinsinn, hinreißende Jugendfrische und Ursprünglichkeit vereinigten sich, um aus alten und neuen, immer aber poetischen Motiven ein lückenloses Ganzes zu schaffen und von dem hochentwickelten Können seines Schöpfers Zeugnis abzule-

gen. Zwei engverwandte Grimmsche Märchen *), beide ursprünglich aus dem gleichen dichterischen Keim abgezweigt, das eine nach der einen, das andere nach der anderen Richtung die Handhabe zur dramatischen Gestaltung gewährend, beide aber in bestimmender Weise durch eine Spielmannssage vom Heil. Petrus ergänzt, dazu die geschichtliche Ueberlieferung der Belagerung der Plassenburg durch Wallenstein, boten ihm das Material zur Erfindung einer Handlung von streng logischer Entwicklung, durchzogen von einem einheitlichen Grundgedanken. Die Gestalten in scharfer Prägung hervortretend, keine Opernfiguren oder -Figurinen, die ihr Leben nur der Theaterluft verdanken, sondern festumrissene Persönlichkeiten, wirkliche Menschen von Fleisch und Blut. Selbst episodische Erscheinungen, wie der Bürgermeister Melchior Fröhlich und der Pfarrer Wippenbeck, haben in ihrer ausgesprochenen Individualität eine ganze Lebensgeschichte hinter sich. Der „Bärenhäuter“ war nicht das

*) „Der Bärenhäuter“ und „Des Teufels rußiger Bruder“.



E. Bieber, Hofphotograph
Berlin und Hamburg

Werk eines Anfängers. Für die überzeugende Färbung seines Stoffes hatte der Dichter nicht bloß der Geschichte des dreißigjährigen Krieges, sondern dem unmittelbaren Volksleben seiner fränkischen Heimat, diesem Mittelpunkt eines unverfälschten Deutschtums, manches charakteristische Moment abgelauscht. Den frischen Erdgeruch dieser Heimat atmet auch die Sprache seiner Dichtung, in welcher es ihm gelang, ohne viel mundartliche Künsteleien den richtigen Volkston zu treffen: wer je durch fränkisches Land gewandert ist, hört aus ihr echt fränkische Wendungen heraus. Die köstlichen Einfälle, an denen die Bärenhäuter-Partitur so reich ist; das Hervorquellen der Musik aus der Handlung, aus den Personen und Situationen, die diese Musik in sich zu haben scheinen; die überraschende Sicherheit in der Beherrschung der Ausdrucksmittel, des musikalischen Sprachakzentes, wie der polyphonkoloristischen Orchestertechnik, verbunden mit einem Maßhalten, wie es nur dem geläutertsten Geschmacke zu eigen sein kann; vor allem aber jener echt deutsche Zug an-

spruchslosen, in seiner Einfachheit erhabenen Sinnes, der ohne Schönrednerei in Worten und Tönen, durch den bloßen Geist der Wahrhaftigkeit das Richtige trifft: dies alles vereinigte sich zu dem Gesamteindruck, dem Dr. M. G. Conrad mit den Worten Ausdruck verlieh: „Seit dem Bärenhäuter fühl' ich mich reicher und eine Quelle des Frohsinns und herzlicher Erhebung fließt mehr in meinem Leben.“ Schillers Voraussage schien erfüllt, daß wir durch höchste Kunst zur vollkommensten Einfalt zurückkehren würden.

Die „Uraufführung“ des Bärenhäuters fand, wie bereits erwähnt, am 22. Januar 1899 in München statt, über den Erfolg waren Freund und Feind unter sich einig. Gegen so viel Ursprünglichkeit und herzerquickende Natürlichkeit konnte auch das hereinbrechende Chaos der „öffentlichen Meinungen“ nicht aufkommen. Nicht weniger als 32 Bühnen bewarben sich um das Aufführungsrecht; gegen 200 Mal ist es laut Ausweis des deutschen Bühnenspielplans über die Theater verschiedener Städte gegangen. Eine scharfe Bekämpfung mit

allen Waffen der Schmähung und des Herunterreißens begann erst seit dem Hervortreten der zweiten Oper, des „Herzog Wildfang," gerade desjenigen Werkes, in betreff dessen ein alterfahrener Freund dem Autor prophezeit hatte: es würde (schon wegen der darin enthaltenen wundervollen Volkstypen) sein populärstes werden. Diese Prophezeiung besteht nach wie vor zu vollem Recht. Handelt es sich doch um eine durchaus originelle Lustspielschöpfung voll der feinsten und mannigfachsten Schönheiten in der Anlage und musikalischen Ausführung. Aber München, in welchem inzwischen in der Person H. Levi's der wohlwollende Vermittler dahingegangen und dagegen das vielgenannte „Prinzregententheater" nicht eben mit den lautersten Nebenabsichten begründet worden war, erwies sich als ein ungeeigneter Ausgangspunkt.

Ein wohlberechneter Schlag sollte damals (22. März 1901) von hier aus gegen den jüngeren Bruder jenes Erstlingswerkes der Siegfried Wagner'schen Muse geführt werden; er sollte nicht allein das Werk, sondern auch den Autor, und mit ihm

das verhaßte „Bayreuth", womöglich vernichtend treffen! Unmittelbar an die von der Isar aus in die Zeitungspresse aller Länder — bis jenseits des Ozeans — lancierten erlogenen Nachrichten über die angebliche „Baufälligkeit" (!) des Bayreuther Festspielhauses knüpfte sich in den dortigen Lokalblättern eine förmliche Hetzjagd der entfesselten bösartigsten Klatschsucht; um von dem rein Persönlichen zu schweigen, mit dessen bloßer Wiederholung wir diese Blätter nicht beflecken wollen, wurden im voraus teils entstellte, teils völlig frei erfundene Verse aus der Dichtung des neuen Werkes, unter Verhöhnung ihres angeblichen Urhebers, als Stichproben des Textes an die Oeffentlichkeit gebracht, und von dem Ergebnis der Aufführung in alle Welt triumphierend hinaus posaunt: Siegfried Wagner und sein neues Werk seien vom Münchener Publikum nach allen Regeln „ausgepfiffen" worden.*) Nun versichern

*) Wir reproduzieren hier nur einen der verhältnismäßig anständigsten, nämlich am wenigsten schadenfrohen Berichte aus der „Nordd. Allg. Zeitung", der den Vorgang mit diesen Worten schildert: „Schon rollte der eiserne

uns zwar die glaubwürdigsten Augenzeugen, zu denen der Verfasser leider selbst nicht gehört, diese Schilderungen seien tendenziös übertrieben: die Opposition wäre in Wahrheit nur wenig spürbar, der Eindruck vielmehr der eines großen Erfolges gewesen, da in dem Maße der Opposition auch der allgemeine Beifall sich verstärkt habe. Erst die entfesselte Minierarbeit der Münchener Presse habe diesen Erfolg in einmütiger Beflissenheit in sein Gegenteil umgewandelt. Dem sei, wie ihm wolle: die Tatsache des planvoll herbeigeführten, in seinen Wirkungen weit über München hinaus reichenden Sturzes einer der bedeutendsten Schöpfungen der neueren dramatisch-musikalischen Kunst bleibt bestehen. Wir forschen nicht nach einem bestimmten einzelnen einflußreichen erbitterten Antagonisten,

Vorhang herunter, da trat er (Siegfried Wagner), bleich und bebend vor innerer Erregung (!), mit lebhafter Geste in bewundernswertem Mut (!!) noch einmal vor und hielt dem Tosen, aus dem einzig vernehmbar (?) immer wieder „Regisseur Possart, Possart 'raus“ ihm entgegenhallte, unentwegt Stand!“ — Dies die historischen Anfänge des Münchener Prinzregententheaters!

der als verborgener, intellektueller und moralischer Urheber hinter diesen Kabalen und üblen Ausschreitungen steckte; vielleicht war es gar nicht bloß einer, sondern deren mehrere. Den öffentlichen Berichten nach war das wilde Treiben einer erhitzten tobenden Minorität nichts anderes als — ein reiner Zufall! Den Leuten gefiel eben die neue Oper nicht. „Wer will es glauben," bemerkte dazu die Prager Bohemia, „daß Leute, die mit Pfeifchen in die Aufführung kommen, ohne vorgefaßte böse Absicht, lediglich einem augenblicklichen Impulse folgend, von diesen Instrumenten Gebrauch gemacht haben?"

Eine ungenügend vorbereitete Uraufführung, die den Geist der Partitur nicht zum Ausdruck brachte; im voraus entschlossene Zischer und Pfeifer im Hause; eine voreingenommene und gehässige, recht eigentlich schadenfrohe Berichterstattung in der Presse; dazu der eigentümliche, unserer Zeit so völlig fremde, vornehme Stolz des Autors, der von sich aus nicht den leisesten Schritt zur Rehabilitierung seiner „durchgefallenen" Oper tat — und das

Schicksal des „Herzog Wildfang" schien besiegelt. Nicht allein für München, sondern auch für Leipzig und Hamburg, wo man stark unter dem Münchener Eindrucke stand. Von diesem Augenblick an hatte die Opposition, das künstlich gezüchtete Vorurteil, die Oberhand, und selbst der „Bärenhäuter" hatte darunter zu leiden. Anstatt seinen Nachfolgern siegreich die Wege zu ebnen, verfiel er von diesem Augenblick an dem Loose einer unverdienten Zurückstellung. Der Druck der Gegnerschaft hatte plötzlich an Macht gewonnen. Ein volles Jahr hindurch fehlte der Name Siegfried Wagner in dem Repertoire-Verzeichnis des deutschen Bühnenspielplans, kein Stadt- oder Hoftheater brachte eines seiner Werke, und der eben noch allgemein mit solcher Herzlichkeit begrüßte junge Autor schien mit einem Schlage einer dumpfen Vergessenheit überliefert.

Nicht mehr in München, sondern in dem ebenso gastlichen, als mit einem prächtigen Künstlerpersonal ausgestatteten Stadttheater der alten freien Stadt Hamburg gelangte am 29. Januar 1904 der „Kobold" zur ersten

szenischen Verkörperung. Es folgten die Bühnen von Breslau, Köln, Prag, Graz, Wien (Jubiläumstheater), Karlsruhe, neuerdings auch Riga; die meisten großen Hoftheater hielten sich noch zurück. — Die besondere Stimmungssphäre dieses Werkes wird durch die Verschmelzung einer realen und einer „übernatürlichen“ Welt erzeugt, wie sie bereits das Genie eines E. T. A. Hoffmann oder eines Ferd. Raymund versucht und angebahnt hat. Mehr aber, als bei diesen, zum Teil phantastisch ausschweifenden Vorgängern, werden wir im „Kobold“ dessen gewahr, welche Bewandtnis es mit diesem vermeintlichen Uebernatürlichen hat, und daß es sich darin um keinen willkürlichen Zauberspuk handelt, sondern um das Urelement aller sagenhaften und mythischen Vorstellungen. In der herrlichen Gestalt des Ekhart zur Persönlichkeit verdichtet, stellt es sich uns vielmehr als das „ewig Natürliche“ selbst dar, die umgebende heimische N a t u r in Baum, Berg, Wald und Busch, in Nacht, Nebel, Dämmerung und Morgengrauen; als der Untergrund, worauf das Volksleben täglich sich abspielt, seine

ethischen Anschauungen erzeugt und durch die Jahrhunderte festhält. Auf diesem Untergrunde nun, des mit Unrecht so genannten „Uebernatürlichen“, tritt uns eine dreifache sichtbare Welt entgegen: das Volksleben selbst in seiner herben Frische, mit Lebenslust und Liebestrieb, aber auch verhohlener Schuld und lastendem Gewissensdruck; zweitens, die fahrenden Leute und Volkskomödianten, in sorglosem Frohmut sich über Not und Entbehrung des täglichen Lebens hinwegtäuschend; drittens, eine entartete Adelsgesellschaft: Graf und Gräfin mit ihrem ganzen verkommenen Gefolge von Müßiggängern und Schmarotzern. Wie hoch steht der gute blondlockige Friedel, bei all seiner Schwäche, über dieser verführerischen Gräfin, mit all ihrer weltlichen Anmut! Und vollends der derbe, köstliche Trutz, in seinem unverwüstlichen Humor und ausgeprägten Gefühl für Recht und Sittlichkeit! Dieser Gestaltenreichtum, zur Einheit eines ergreifenden Vorganges zusammengefaßt, und bis zur religiösen Stimmung vertieft, bedingt einen Reichtum an Ausdrucksmitteln, dessen verschwende-

rische Fülle nur das Element der Musik, bei aller prägnanten Plastik im Einzelnen, zu einer so zarten organischen Einheit verschmelzen kann, als welche die Kobold-Partitur auf jeder Seite sich ausweist.

Ein durchaus naives Naturkind, voll warmen Lebens- und Liebesdranges, wird im Verlaufe der Handlung Schritt für Schritt durch eigenes tiefstes Seelenleiden der Bereitschaft zum höchsten Opfer zugeführt. „Durch Leiden zum Mitleiden", so ließe sich dieser psychologische Vorgang kurz zusammenfassen. Nun ist aber diese Erlöserin des armen ruhelosen Koboldes selbst an dessen Verhängnis unschuldig; sie hat mit ihrem jungen Lebensglück eine fremde Schuld zu büßen, wenn auch die ihrer eigenen Mutter. Diese tiefe ethische Grundidee des „Schuldlos-schuldig" hat der Dichter wiederum nicht willkürlich von sich aus erfunden; er hat sie auch nicht Goethes Harfner mit seiner Klage an die „himmlischen Mächte" entlehnt: „ihr laßt den Armen schuldig werden, dann überlaßt ihr ihn der Pein," — denn auch hierbei handelt es sich immerhin um e i g e n e Schuld. Sie ist

vielmehr in der, von ihm verkörperten jüngsten, im Volke noch lebenden, Gestaltung der Koboldsage grundsätzlich mit enthalten, und die ihr entsprechende Erlösungs-Möglichkeit („wenn des Stammes letztes Glied willig für ihn aus dem Leben schied“) nur folgerecht aus jener entwickelt und abgeleitet. Eine Schuld, die uns bereits vor der Geburt, vor dem Eintritt ins Dasein anhaftet, und dennoch von uns gebüßt werden muß, ist aber doch nur dem ganz Gedankenlosen etwas Fremdes; sie begegnet dem Beobachtenden, Tieferblickenden im Leben auf Schritt und Tritt, ohne doch in ihrer ganz konkreten Beschaffenheit mit der abstrakten kirchlichen „Erbsünde“ etwas Wesentliches gemein zu haben. Zugestanden, sie führt uns in ein metaphysisches Gebiet; ist denn aber die Kunst bloß für die diesseitigen Dinge da? Vor allem müssen wir uns hier gegen die Auffassung verwahren, als schließe die Kobold-Dichtung, wie man es oft behaupten hört, etwas besonders Unfaßliches in sich: das, was den Zuschauer zunächst angeht, die szenischen Vorgänge und ihr Zusammenhang, enthalten

in sich wohl Geheimnisvolles, wie es in der Sage üblich ist, aber nichts Unklares oder Unverständliches. Von so manchem nachlässig hinhörenden und sehenden öffentlichen Beurteiler des Werkes ist aber aus eigener mitgebrachter Anlage für das Unklare so viel Verkehrtes in die Dichtung hineingesehen und gehört, daß wir dadurch recht lebhaft wieder an die seltsame Wiedererzählung des Lohengrin (wir glauben im Journal des Débats 1850) nach dessen erster Aufführung durch den französischen Faust-Uebersetzer Gérard de Nerval erinnert wurden.*) Zur Entlastung des letzteren kann aber doch wenigstens in Betracht gezogen werden, daß er ein Franzose war, der die Sprache des Dichters nicht beherrschte. Der

*) Für denjenigen, der sie nicht kennt, setzen wir sie als ein typisches Beispiel aus der Erinnerung hierher. Ein bösartiges Intrigantenpaar bedroht die tugendhafte Elsa von Brabant durch eine schmähliche Anklage vor dem Kaiser Heinrich. Schon sind sie im Begriff über die Unschuld zu triumphieren; da erscheint im letzten Augenblick — ganz zufällig vorüberziehend — einer jener, auf der Suche des Grales(!) befindlichen Ritter, er nimmt sich der Bedrängten an und streckt den Bösewicht zu

große Schritt, den der Dichter dieses volkstümlichen Meisterwerkes vom bloßen Bildner warmer menschlich lebendiger Gestalten zum Seher und Deuter verborgener ethischer Beziehungen getan hat, drückt sich vielmehr szenisch in einem so einfachen Vorgange aus, daß dieser für keinen verständigen wirklichen Zuschauer und Hörer auch nur das mindeste Unfaßliche oder Unverständliche in sich schließt.

Sollen wir hier noch des seltsamen Umstandes gedenken, daß mancher über das Wesen der Sage weniger orientierte Beurteiler einen inneren Widerspruch oder etwas Unglaubwürdiges darin entdeckt zu haben vermeinte, daß die sagen- oder märchenhaften Erscheinungen des Volksaber-

---

Boden. Hier, meint der geistreiche Wiedererzähler, wäre dramatische Handlung eigentlich am Ziele; doch spinnt sie sich vermöge allerlei Intriguen jenes sauberen Paares, die der Ritter glücklich zu besiegen weiß, noch durch zwei ganze Akte fort. Sollte man es glauben, daß die großen Züge der Lohengrin-Tragödie in ihren wesentlichen Hauptmomenten so völlig verkannt werden konnten? und noch dazu durch einen in der Tat geistvollen und an sich nicht etwa übelgesinnten Mann (er war Lißt befreundet)?

glaubens durch den Dichter in eine so späte Zeit, wie in den Beginn des „aufgeklärten“ 19. Jahrhunderts verlegt worden seien? Sehen wir zunächst davon ab, daß gerade diese Periode, vor und nach dem Wiener Kongreß, in der deutschen literarischen Geistesentwickelung der eigentliche Zeitraum der blühendsten Romantik war, so daß sich ihre gesamte Erscheinung in Tracht und Kostüm für uns mit den Vorstellungen dieser Romantik unzertrennlich verflochten hat. Beachten wir hier vielmehr nur das Eine, eigentlich Ausschlaggebende, daß die deutschen Männer, welche sich mit und seit den Brüdern Grimm in den deutschen Volksaberglauben, mit seinen Sagen- und Mythenüberlieferungen vertieft haben, diese letzteren doch keineswegs bloß aus alten Pergamenten, vielmehr großenteils aus dem Munde des Volkes, als noch lebende Vorstellungen desselben liebevoll gesammelt haben. Besonders in süddeutschen und österreichischen Landen, denen z. B. die von Siegfried Wagner so hoch gehaltenen und gern benutzten Vernalekenschen Forschungen angehören!

Speziell die Koboldsage hat im Verlauf ihrer uns bekannten Entwickelung eine dreifache Deutung durchgemacht. Der Glaube an helfende, aber auch neckische, wenn gereizt oder beleidigt, selbst tückische Hausgeister ist uralt und bestand überall: wer aber waren diese Hausgeister, was war ihre Herkunft, ihr geheimnisvoller Ursprung? Nach der ältesten, ursprünglichsten Meinung waren es die überlebenden Geister der Vorväter, der im Hause Verstorbenen. Nach einer zweiten, düstereren, vielleicht bereits christlich beeinflußten, waren es die ruhelosen Seelen der im Hause Ermordeten. Als dritte und jüngste Version, annähernd aus dem 15. Jahrhundert, taucht erst die Meinung auf, es handle sich um die Seelen getöteter, oder auch ungetauft verstorbener Kinder. Da sich nun Siegfried Wagner in seiner Dichtung gerade an diese jüngste, der Volksphantasie am tiefsten eingeprägte, in zahlreichen populären Ueberlieferungen am anschaulichsten ausgebildete, gehalten hat, wer wollte hier, wo alles auf Intuition ankommt, der poetischen Gestaltung eine willkürliche Zeit-

grenze ziehen? ihr ein gebieterisches „bis hierher und nicht weiter“ zurufen, das an dem überzeugenden Eindruck des Werkes doch zuschanden werden muß?

Denn, wenn je ein Werk, so spricht Siegfried Wagners „Kobold“ in der lebhaften Unmittelbarkeit seiner rührenden und ergreifenden Vorgänge am allerbesten für sich selbst, als ein verkörpertes Stück deutscher Volksgeschichte aus eben derjenigen Kulturepoche, in welcher der Dichter es vor unseren Augen sich abspielen läßt.





Hans Brand, Hofphotograph
Bayreuth

V.

Stoff und Handlung des „Bruder Lustig“. — Verwandtschaft mit Weber. — Richard Wagner über eine Szene des „Freischütz“ und die daran geknüpfte Aufgabe. — Erweckung des Stilgefühles durch den berufenen Dramatiker.

Im „Bruder Lustig“ (Uraufführung in Hamburg, 13. Oktober 1905) war der Zeitalter und Lokalkolorit der Handlung durch die Sage von Kaiser Otto mit dem Bart genau fixiert. „Zu Bamberg wars: der Kaiser mit seinem Gefolge beim Hochamt weilte im Dom.“ Zwar nicht in Bamberg selbst, in einer benachbarten kleinen fränkischen Stadt (jedenfalls nicht in dem weitab gelegenen Kempten!) spielt der Vorgang. Wiederum baut er sich aus der organischen Verschmelzung zweier ursprünglich getrennter, für sich bestehender Sagenelemente auf: der düsteren Ueberlieferung von der „Andreasnacht“ und der heiter freudigen, heldenkraftstrotzenden von Heinrich von Kempten, der, um einer hilfreichen Tat willen an seinem Leben bedroht, sich nicht scheut, zu seiner Sicherung keck entschlossen den mächtigen Herrn der Welt an seinem wallenden Barte zu packen. Meist ist bei solchen dichterischen Synthesen das eine

Element vorherrschend der Träger der poetischen Grundstimmung, während das andere den leitenden Faden der Handlung oder eine bestimmte Wendung derselben an die Hand gibt. Auch fordert wohl jenes erstere, je mächtiger es ist, desto notwendiger seinen ergänzenden und befreienden Stimmungsgegensatz. So bedingt im Bruder Lustig die unheimlich düstere Grundstimmung der „Andreasnacht“ die Befreiung von dem beklemmenden Alpdruck der Zauberei und des Teufelsspukes durch einen furchtlos heiteren Lebenstrieb, der durch alle Kämpfe und Bedrängnisse sich ins Freie ringt. Reinheit und Wahrhaftigkeit tragen über jene finsteren Mächte den Sieg davon.

Der fliehende Heinrich von Kempten, von den Häschern des Kaisers verfolgt, an dessen hochheiliger Person er sich frevelnd vergriffen, wird durch Walburg vor seinen Verfolgern gerettet. Sie liebt ihn mit der ganzen Inbrunst und Hingabe ihrer reinen Seele; wir sehen und empfinden es, aber der „Bruder Lustig“ ahnt es nicht: er ist es nicht gewohnt, in den Augen eines Mädchens zu lesen. Unbewußt kränkt er seine

Retterin, indem er sie nach der munteren lockigen Rüle fragt, in die er einst kindisch verliebt war. Die nagende Pein ihrer unerwiderten Liebessehnsucht treibt sie in der Andreasnacht der Einladung der anderen Mädchen des Ortes Folge zu leisten; sie begibt sich mit ihnen zu der heidnischen Zauberin, der Urme, sinkt aber bewußtlos zusammen, als die Beschwörungskünste der Alten ihr in gespenstischer Erscheinung, aus Dunst und Nebel emporsteigend, einen — Andern, als den Geliebten ihres Herzens, als ihren Zukünftigen zeigen! Dies der Konflikt, der sich im zweiten Akte zu drohender Tragik steigert.

In ihrem Innersten geknickt und gebrochen, leistet sie der Werbung jenes andern, als er auf sie zutritt, keinen Widerstand; willenlos folgt sie der vermeintlichen Schicksalsbestimmung. Wir erleben im Beginn des zweiten Aufzuges die fröhliche Hochzeitsfeier, an welcher Heinrich ahnungslos teilnimmt. Nun aber löst sich der Zauber mit der Entdeckung des Geheimnisses. Konrad bedroht sein ihm eben angetrautes Weib mit dem Messer, weil er sie

für eine Hexe hält. Da ist es Heinrich, der sie vor der Wut des Rasenden rettet. Er flüchtet mit ihr in der Kirche geweihten Raum, um dort für die Bedrohte Sicherheit zu finden. Aber ein fanatischer Priester, wohl derselbe, der die Trauung vollzogen, reizt das Volk gegen den „Kirchenschänder" und „Ehebrecher" auf. Verflucht! verdammt! klingt es dumpfbrausend an sein Ohr. Armer Bruder Lustig, Retter der Verfolgten, und nun selbst an Ehre, Leib und Leben bedroht! Aber in dieser Lage wird er sich, dicht am Rand des Abgrundes, zum ersten Male seiner Liebe zu Walburg bewußt. Und die Heiligen, die Mutter Gottes selbst mit dem ihm zulächelnden Christkind auf ihren Armen, neigen sich denen, die „reines Herzens sind", und nehmen die Ausgestoßenen in ihren Schutz. — Und auch nach außen hin wird ihm Rettung durch seine eigene Tatkraft und Entschlosenheit. In dem ewigen Kleinkrieg, den der kaiserliche Herrscher in seinem eigenen Reiche gegen trotzig aufrührerische Vasallen und pfiffig auf ihre Interessen bedachte Städter zu führen hat, ist durch einen listigen An-

schlag, wenn nicht das Leben, so doch Ehre und Freiheit des Mächtigen in Gefahr. Heinrich rettet ihn und erhält zum Dank Verzeihung für sein Vergehen an der Person des Kaisers. Das Volk selbst, das ihn noch gestern steinigen wollte, muß seine und Walburgs Reinheit erkennen. Ihre kaum erst geschlossene Ehe mit Konrad wird für ungültig erklärt, weil dieser selbst erklärt, sie sei durch Teufelswerk der Andreasnacht herbeigeführt. „Ein Bund, gestiftet durch Satans Hand, vor Gott hat solcher nicht Bestand!“ So wird Walburg frei und darf vor Kaiser und Volk ihrem Retter angehören.

Wiederum bekunden sich in dieser herrlichen Schöpfung Siegfried Wagners die hervortretenden Züge seiner Eigenart: die starke architektonische Veranlagung in seinem dreiaktigen Aufbau, die reine, gesunde, sonnige Schönheit in Sprache und Musik. Wiederum funkelt inmitten des Werkes, um mit Ferd. Pfohl zu reden, ein Glanzstück seines Witzes in der überwältigend komischen Szene des „Hahnenschlages“, einem Meisterstücke burlesker

Komik; wiederum erhebt es sich in einer Hauptszene zum rührend innigen und ergreifenden Ausdruck religiöser Andacht, in einer Szene von so intimer Stimmung und weichem Humor, daß sie dem eben genannten Kritiker den Ausruf entlockt: „daß Siegfried Wagner wirklich ein Dichter, — hier beweist er es!“ Und dann die Kaiserszenen des dritten Aktes, eingeleitet durch jenes Vorspiel mit seiner ruhigen Würde und seinem festen Schritt. „Das ist nicht die steife Majestät auf dem Thron, sondern der Kaiser, hinter dem die Mannen schreiten und der Heerestroß steht, der Kaiser, dem das Volk zujubelt und in dem es die Blüte des eigenen Blutes liebt!“ (F. Pfohl). „Wenn der Bruder Lustig noch einen vierten Akt hätte, so müßte er heißen: auf nach Rom!“ rief ein begeisterter Zuhörer der Hamburger Aufführung; so herzerhebend klingt es uns aus dem mächtigen Kaiserthema entgegen von Römerfahrten und kriegerischem Waffenhall. Und wiederum zeigt sich, bei allen großen, breit melodisch hinströmenden Zügen der Musik die kundig sichere technische Arbeit im Kleinen und

Einzelnen: jede Wendung des dramatischen Dialogs findet in der reichen Instrumentalsprache des Orchesters ihren entsprechenden Ausdruck; und bei allen geistvollen Einzelheiten ist keine musikalische Figur so angebracht, daß dadurch das Wort auf der Bühne verdeckt würde: der Sänger braucht nur deutlich zu deklamieren, um verstanden zu werden.

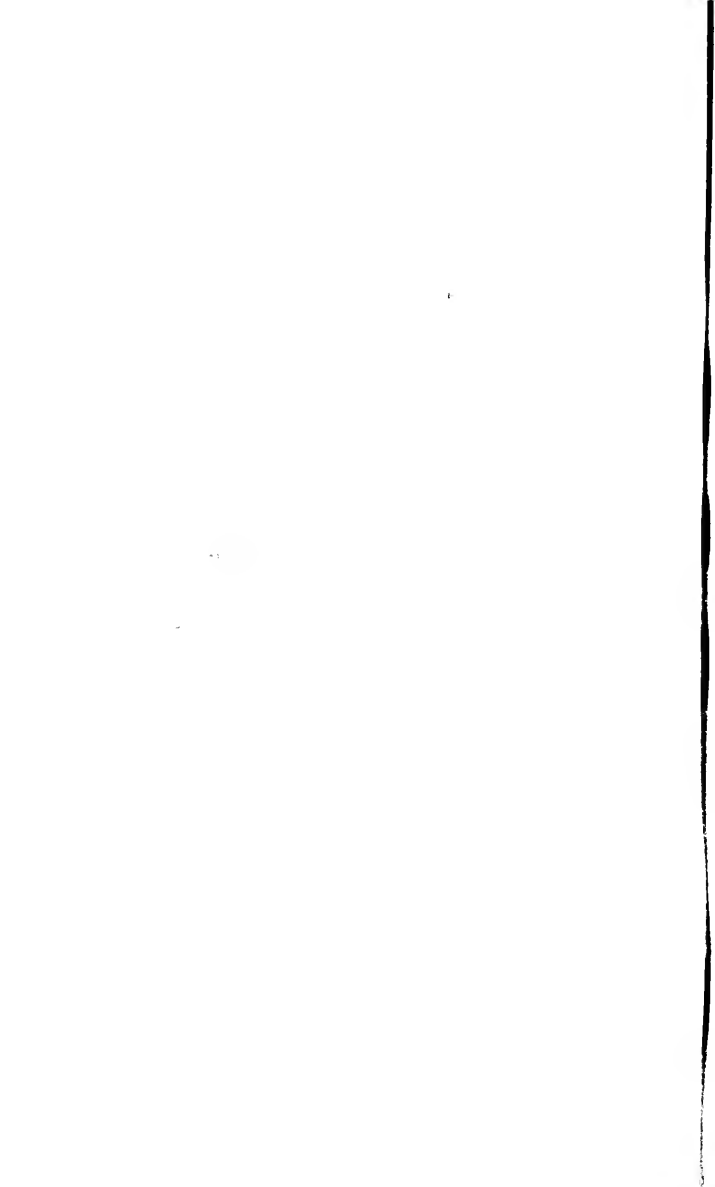
Von der Ouvertüre sagte ein Wiener Kritiker *) anläßlich ihrer dortigen Konzertaufführung: „Wäre nicht im Programm gestanden, daß Bruder Lustig von Siegfried Wagner komponiert ist, wir hätten das edle Tonstück für ein Werk Webers gehalten." Der gleichen Empfindung gibt Herr Bruno Goetz in den schönen und volltönenden, enthusiastischen Worten über die ganze Oper Ausdruck: „Wenn man das so an sich vorüberziehen läßt, dieses wunderbar freie Werk, so scheinen einen aus ihm zwei große, tiefe Augen anzuschauen, die man doch schon irgendwo gesehen zu haben glaubt. Wer näher zuschaut, sieht in die

---

*) Wiener Montags-Journal v. 4. Dez. 1905.

Augen K. M. v. Webers. Er ist der einzige, dessen Werk in uns ähnliche Stimmungen auslöst, wie Siegfried Wagner. Und doch ist's etwas anderes. Es ist wie das Morgengrauen im Verhältnis zum sonnigen Tag; es ist wie die Blüte im Verhältnis zur Frucht; und wenn Weber den „Bruder Lustig" hören könnte, dann würden seine Augen aufleuchten im freudigen Glanze. Er würde erfüllt sehen, was heimlich verborgen in ihm lag, und nur zuweilen mit goldigem Licht durch dunkle Schleier brach. Hier im Bruder Lustig stehts in freier Schönheit, in sieghafter Reine da: Siegfried Wagner ist die Erfüllung Webers. Weber hat, auf dem Meere umherirrend, nach neuem Lande gesucht; Siegfried Wagner hat's aufgesegelt und betreten." Es ist wohl das Kühnste, was bisher über Siegfried Wagner gesagt worden ist, und doch wird diese unbefangene, durch keine Rücksichtnahme nach links oder rechts bestochene Stimme Recht behalten, indem sie das vorwegnahm, was einem schon sämtliche vorausgegangene Werke Siegfried Wagners, „Bärenhäuter", „Herzog Wildfang", „Kobold", empfinden





ließen: die innige Geistesverwandtschaft mit Weber.

Richard Wagner sah in ihm einen edlen Vorgänger auf dem Gebiete seines Schaffens. Er gedenkt der „Zauberflöte“, des „Fidelio“ und des „Freischütz“ mit den Worten: „diesen Werken fehlt einzig, daß hier der Dialog noch nicht gänzlich Musik werden konnte.“ Er geht dabei von jener Arie des höllischen Verführers Kaspar nach der vorausgehenden, höchst dramatischen Szene der Anwerbung des Max vermöge des ihm aufgedrungenen Freischusses aus. Um der großen Aufregung der Situation einen Ausdruck zu geben, sah sich hier Weber auf die Komposition weniger Verszeilen angewiesen; was ihn natürlich verleiten mußte, dem ganzen Unsinn der monologischen Arie durch dramatisch höchst ungeeignete Ausdehnung im rein musikalisch effektvollen Sinne beizukommen. „Welche Verwendung und Verwertung der musikalischen Bestandteile des vorangehenden Trinkliedes und der abschließenden Arie des Kaspar würde Weber geglückt sein, wenn er sie zu einer musikalischen Ausführung der ganzen da-

zwischen liegenden dialogischen Szene verarbeitet hätte, und zwar, ohne ein Wort dieses Dialoges, etwa um seines opernhaften, ariosen Verbrauches willen, zu ändern oder auszulassen! Nehmen wir an, Weber würde sich hierzu durch irgend welche Nötigung veranlaßt gesehen haben, — so dürften wir mit dieser e i n e n Szene dem herrlichen Tondichter ein bereits erfülltes Ideal der dramatischen Kunst zu verdanken haben!“ (Ges. Schr. IX, S. 249/51, verkürzt).

Das prächtige, kühne Wort, welches sich doch dem Hörer eines jeden einzelnen der bisherigen Werke des jungen Meisters unwillkürlich von selber aufdrängen mußte: „Siegfried Wagner ist die Erfüllung Webers“, dürfte sich hiernach in jeder Richtung vollkommen von dem Vorwurf der Ueberschwänglichkeit frei erhalten. Der gewaltige Schöpfer des „Ringes“ und des „Tristan“ hatte andere Aufgaben zu lösen, als die, welche ihn uns in dem besonderen Licht einer „Erfüllung Webers“ erscheinen ließen. Der in ihm vereinigte und verkörperte Geist Shakespeares und

Beethovens riß ihn in stolzem Schwunge zu so hohem Fluge der Erhabenheit hin, daß er sich dadurch, weit abseits von einer ruhig gleichmäßigen Weiterentwickelung des „deutschen Singspieles“, auf eine einsam unzugängliche Höhe stellte. Aber er hat jene Aufgabe an sich nicht gering geschätzt. Die Ausbildung des volkstümlichen „deutschen Singspieles“ auf der bezeichneten Grundlage ist vielmehr recht eigentlich das — dem hierfür begabten musikalischen Dramatiker von ihm hinterlassene — Vermächtnis. Die Hauptpunkte desselben lauten: der Dialog soll „Musik werden“, und das Orchester ihn nicht in der Weise eines sog. Rezitatives eben nur begleiten, sondern ihn im symphonischen Stile so tragen, daß es ihn ununterbrochen durchdringe, wie das Blut die Adern des Leibes durchdringt. Diese Aufgabe hat einzig Siegfried Wagner als die seinige betrachtet und sie in bald fünf aufeinanderfolgenden Werken siegreich durchgeführt. Daß zu ihrer Lösung seitens des musikalischen Dramatikers die vollkommenste Bühnenkenntnis erforderlich, daß dieser in jeder Hinsicht auf dem Theater

zu Hause und mit dessen Bedürfnissen und Eigenheiten vertraut, somit in erster Linie nicht ein bloßer Musiker, sondern ein vollbürtiger Szeniker und Dramatiker sein müsse, das sei hier nicht wiederholt. Für all diese Erfordernisse ist Bayreuth die eigentlich hohe Schule, und es ist Siegfried Wagner zugute gekommen, daß er sie so zu sagen von frühester Kindheit an durchgemacht und in ihrer Praxis bei größter Strenge gegen sich selbst nach jeder Richtung sich betätigt hat.

Selbst in seinen väterlich liebevollsten Annahmen von der Zukunft seines Sohnes, an dessen einzigartiger Produktivität er die unsäglichste Freude gehabt haben würde, hat der Meister nicht an eine Wiederholung seiner selbst gedacht. Er hat dem Könnenden, wie soeben gezeigt, andere Aufgaben hinterlassen. Nein, Siegfried Wagner kann und wird niemals Richard Wagner werden, und niemand erwartet das von ihm. Aber er hat schon jetzt bewiesen, daß es auch etwas auf sich hat: Siegfried Wagner zu sein! Die ungeheuren Schöpfungen des Genius lassen sich eben nicht wieder-

holen. Das ist aber glücklicherweise gar nicht nötig, da sie bereits vorhanden sind: sie brauchen nicht noch einmal gedichtet und komponiert, sondern nur so a u f g e - f ü h r t zu werden, wie es der Autor des „Herzog Wildfang“ und „Bruder Lustig“ bereits hinsichtlich des Nibelungenringes, des fliegenden Holländers und des Tannhäuser auf der Bayreuther Bühne in ruhmvoller Weise geleistet hat.

Auch über den Kunstwert der eigenen Schöpfungen Siegfried Wagners tut man auf alle Fälle am besten, seine K ü n s t l e r zu befragen: diese haben am ehesten ein sehr feines und ausgesprochenes Gefühl davon, ob sie ihre darstellenden Kräfte einem wirklichen Kunstwerk oder einer aufgebauschten Nichtigkeit widmen. Es wird sich zeigen, daß gerade s i e bei den anstrengenden Bemühungen des Einstudierens eines seiner Werke eine Freudigkeit und Begeisterung bewahren, wie man sie nur dem Bedeutenden und Echten entgegenbringt. Fast alle Dirigenten, Sänger und Musiker bewahren dem jungen Meister weit über die Zeit solcher Stu-

dien hinaus eine warme und dankbare Anhänglichkeit; sie tragen als dauernden Gewinn ihrer gemeinsamen Beschäftigung ein gut Teil neu errungenes Stilgefühl davon, das ihnen auch für ihre sonstige Wirksamkeit zugute kommt. Es ist nicht jedem von ihnen beschieden, selbst zu einer direkten Mitbetätigung am Bayreuther Werke berufen zu werden; durch die Aufführung eines Siegfried Wagnerschen Werkes unter seiner Anleitung kommt der Bayreuther Darstellungsstil zu ihnen und hinterläßt seine Spuren. Diese einstweilen nur vorübergehenden Wirkungen könnten aber eine dauernde feste Wurzel fassen, sobald die Werke Siegfried Wagners auf unseren Bühnen durch regelmäßige Wiederkehr heimisch geworden sind.

Der Verfasser kann den Zweck seiner Schrift als erreicht betrachten, wenn es ihm durch die versuchte Darlegung dessen, was unausgesprochen die Einsicht und Ueberzeugung so vieler unter den Besten bildet, gelungen ist, auch andere, als die bisherigen Freunde und Verehrer des jungen Meisters, zu einigem Nachdenken über die Bedeu-

tung seines weitreichenden künstlerischen Berufes anzuregen. Es ist ein erster Versuch auf einem fast noch unbetretenen Gebiet, und es könnte ihn daher nur freuen, denselben recht bald durch gründlichere Ausführungen anderer in den Schatten gestellt zu sehen.



